

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет
Основная образовательная программа «Свободные искусства и
науки»

Бороховская Екатерина Александровна

АНАЛИЗ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФОРМ КИНОЦИНИЗМА

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель:

Радеев
Артём Евгеньевич,
кандидат философских наук, доцент

Санкт-Петербург
2017

Анализ эстетических форм киноцинизма.

Введение

Глава 1. Проблематика цинизма

§ 1. Неоднозначность и границы понятия цинизм

§ 2. Цинизм в эпоху постмодерна

Глава 2. Эстетические формы цинизма в кино

§ 1. Возвращение к реальности

§ 2. Циническая игра

§ 3. Смешение «высокого» и «низкого»

Глава 3. Функция цинизма в кинематографе

§ 1. Критическая роль цинизма в кино

§ 2. Кино – как циническое действие

Заключение

Список литературы

Фильмография

Введение

Объектом данного исследования является цинизм. Цинизм, ставший массовым феноменом современного общества и определивший исход Просвещения, в эпоху постмодернизма занимает одну из ключевых позиций в искусстве. Предметом в данной работе выступает эстетика цинизма. Актуальность исследования цинизма с точки зрения анализа его эстетических форм определяется проникновением цинического взгляда во все виды искусств, в связи с чем выявление эстетических свойств цинизма на сегодняшний день представляется важным аспектом изучения современной культуры, в частности кинематографа.

В исследование проблематики цинизма наибольший вклад внёс П. Слотердаjk, чьему авторству принадлежит философский бестселлер 1983 года «Критика цинического разума». Основной идеей Слотердаjка является утверждение цинизма как «просвещенного ложного сознания», в рамках которого развивается мысль о дискредитации идеологических концептов.

С этой точки зрения, цинизм выступает как искусство адаптации, с одной стороны отражающее острую рефлексию, а с другой – принятие условной маски согласия с целью удовлетворения индивидуалистического интереса.

Концепт цинизма представляется сильным спекулятивным стимулом к интерпретации действительности. В этом ключе необходимо рассматривать эстетику цинизма во взаимодействии с этическими и социально-политическими аспектами. Таким образом, являясь сложным комплексным феноменом, цинизм проявляется в различных эстетических формах. Обращая внимание к низменному и безобразному, эстетика цинизма приобретает вид сатиры, фарса и

физиологического натурализма, использует приёмы театра абсурда и художественные методы, близкие иронии, сарказму и гротеску.

Принимая во внимание труд Слотердайка, посвящённый проблематике диффузного цинизма, а также философские взгляды других современных мыслителей, которых занимает эта проблема, - С. Жижека, Д.Голдфабра, В. Чалупки, мы делаем шаг на пути к расширению данного дискурса. Необходимо отметить, что также косвенный интерес к цинизму встречается в работах М.Бахтина, чья концепция карнавальной смеховой культуры будет рассмотрена в данной работе в контексте разговора о становлении цинической эстетики, и в работах Ф.Ницше, чьи идеи являются ключевыми для понимания некоторых аспектов цинического в искусстве.

Разъяснение эстетической природы цинизма в кино позволяет сделать шаг на пути к расширению спектра возможных актуальных подходов к изучению киноязыка. В первой главе рассмотрена проблематика понятия цинизм, а также описана современная ситуация постмодерна, в которой цинизм нашёл своё максимальное воплощение. Вторая глава посвящена разбору некоторых возможных эстетических форм цинизма, среди которых выявлен цинизм, как особое отношение к реальности, цинизм как игра и цинизм, как карнавальное смешение категорий «высокого» и «низкого». В третьей главе произведён анализ фильмов, вписывающихся в категорию цинической эстетики с точки зрения их приверженности к цинизму, которая может быть выражена, с одной стороны, в виде критической позиции неокиника, либо, с другой стороны, представлять собой выражение массового цинического разума. В конечном итоге, мы приходим к выводу о том, что эстетические формы цинизма не определяют однозначно позицию автора, который

может являться как производителем цинического произведения, так и критиком, использующим цинизм в качестве инструмента провокации и воздействия на зрителя. Основная цель данной работы заключается в выявлении основных форм и причин проявления цинизма в кинематографе.

Рассмотрение эстетических форм цинизма, проведенное в данной работе не претендует на тотальный обзор всех возможных проявлений цинизма в кино, но показывает некоторые характерные свойства, которые могут служить толчком к дальнейшему исследованию проявления цинизма в искусстве. Также помимо приведённых примеров эстетики цинизма, в данном ключе возможно рассмотрение работ других режиссёров, художников скульпторов и т.д.

Глава 1. Проблематика цинизма

§ 1. Неоднозначность и границы понятия цинизм

При анализе термина первая проблема обнаруживается в самом его основании – в этимологии и истории понятия «цинизм». Оно имеет древнегреческое происхождение от слова *κυνικός* (кинический), которое являлось названием одной из школ, основанных учениками Сократа. Киническая школа, отцом-основателем которой был Антисфен, существовала наравне с другими Сократическими школами, такими как Киренская, Элидо-Эретрийская и Мегарская. В нашем языке, однако, существует также слово, непосредственно обозначающее учение этой школы – кинизм. В родственности понятий невозможно усомниться, равно как и в

хронологии их возникновения. Таким образом, уже на данном этапе поверхностного ознакомления с историей возникновения слова «цинизм» можно заподозрить некий зазор между тем каким образом чаще всего определяют цинизм сегодня и мыслью о том, что в его основании лежат идеи, принадлежащие мыслителям значимой древнегреческой философской школы.

Тем не менее, этимологическая связь цинизма и кинизма» сильна. Если мы посмотрим в словарь итальянского, испанского французского и даже английского языков, мы обнаружим то, что в них будет присутствовать только один термин. В итальянском и испанском - *cinismo*, во французском - *cynisme*, и в английском - *cynicism*. И будет этот термин иметь два определения. Первое звучит во всех случаях примерно так: «наглое, бесстыдное поведение и отношение к чему-н., проникнутое пренебрежением к нормам общественной морали и нравственности»¹, а второе как раз отсылает к античной кинической школе. Однако в русском и немецком языках существуют два разных термина – «цинизм» и «кинизм» («*der Zynismus*» и «*der Kynismus*»). Это указывает на то, что понятие, представленное в целой группе языков одним словом, амбивалентно, что в свою очередь позволяет рассуждать о существенном расширении первоначального концепта.

Так в какой же момент истории философской мысли произошло это раздвоение означающего, позволившее имени одной из значимых школ древней Греции стать общим нарицательным определением с ярко-выраженным негативным окрасом? На этот вопрос вряд ли удастся найти исчерпывающий ответ. Однако постараемся рассмотреть систему взглядов, которым

¹Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Советская энциклопедия, 1973. С.804;

придерживались представители кинической школы, и то каким образом она транслировалась в сознание современных циников.

Первый момент, представляющий интерес в рамках намеченного анализа, заключается в отношении кинизма к правде, которое имеет одно всеобъемлющее определение – *парресия*. Паррессию можно описать с помощью лаконичного замечания, сделанного Мишелем Фуко в ходе одной из своих лекций в рамках курса «Дискурс и истина»: «Прибегая к парресии, говорящий использует свою свободу и предпочитает искренность убедительности, истину — лжи или молчанию, угрозу смерти — жизни и безопасности, критику — лести, а моральный долг — эгоизму и нравственному безразличию»². Среди записей Диогена Лаэртского сохранились такие воспоминания о самом знаменитом кинике, Диогене Синопском: «Ко всем он относился с язвительным презрением. Он говорил, что у Евклида не ученики, а желчевики; что Платон отличается не красноречием, а пусторечием; что состязания на празднике Дионисия – это чудеса для дураков, и что демагоги – это прислужники черни»³. Диоген Синопский, позволявший себе такого рода радикальные высказывания однозначно был парресиастом. Он всегда говорил сам за себя, одновременно являясь говорящим субъектом и субъектом утверждаемого мнения. Высказывая подобного рода суждения, Диоген шёл на риск, так как противостоял общепринятой точке зрения, в этом отношении заключался опорный момент всего учения киников. В парресии помимо идеи правды также заключается идея свободы. Главным объектом кинической критики являлось стремление общества к

²Фуко М. Дискурс и истина. Логос (65) 2008. С.168;

³Лаэртский Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С.638;

материальным благам и к власти⁴. Идеи свободы и истины, которые были столь важны для киников, они выражали путём реакционного отрицания, главной сутью которого была аскеза, благодаря которой киники освобождали себя от социальных оков морали и права. Абстрактным знаниям киники предпочитали выступления, провокационные диалоги и скандальное поведение, в котором были выражены их взгляды на мир.

В отличие от своего прародителя, современный цинизм носит менее выраженный характер, цинизм – это уже не школа, а образ мысли, определяющий массовое сознание нашей эпохи⁵. Первое принципиальное различие между древнегреческими киниками и современными циниками обнаруживается в отношении первых и вторых с государством и социальными структурами. Если киники, презирая институциональные рамки, избегали их и не являясь потребителями, добровольно отказываясь от предоставляемых обществом благ, то циники, представляющие подавляющее большинство населения экономически развитых стран, не отказываются от своего социального положения и экономических интересов⁶. Такой точки зрения придерживается один из самых значимых философов, занимающихся проблемой цинизма, - Петер Слотердаик. Современный немецкий мыслитель, автор бестселлера, под названием «Критика цинического разума», выпущенного в 1983 и приуроченного к двухсотлетию со дня публикации книги Иммануила Канта - «Критики чистого разума», считает цинизм определяющим чувством современного общества. «Цинизм – есть просвещённое ложное сознание» - утверждает Слотердаик, имея в

⁴ Goldfarb J. The cynical society. The University of Chicago Press, 1991;

⁵ О цинизме как о массовом феномене писали П. Слотердаик и У. Чалупка;

⁶ Goldfarb J. The cynical society. The University of Chicago Press, 1991;

виду шизоидный разрыв между тем, что человек знает о мире и тем, как он себя в этом мире ведёт, полностью подстраиваясь под существующий порядок, несмотря на полное с ним несогласие. Размышления Слотердайка о цинизме строятся вокруг идеи Просвещения. Цинизм, в его понимании, является Просвещением вывернутым наизнанку, в самой сути которого заложено разочарование. Но это разочарование необходимо понимать не в негативном значении, а как избавление от чар. Так и цинизм, по аналогии, – свобода от иллюзий⁷. Таким образом, в современном мире произошло столкновение просвещённого и потребительского сознаний, когда повседневные эгоистические интересы идут наперекор усвоенным знаниям об истине и добре.

«В нашем мышлении больше не осталось ни проблеска от бывшего взлёта понятий и от экстаза понимания. Мы просвещены, мы пребываем в апатии. О любви к мудрости уже нет и речи. Больше нет знания, любителем (philos) которого можно быть. То, что мы знаем, мы не можем любить, но, напротив, задаёмся вопросом: как нам удаётся жить, вынося это знание и не превращаясь в каменный столп?»⁸. В этом ключе цинизм, с одной стороны, представлен как трезвое и объективное понимание происходящих процессов, а, с другой стороны, оказывается болезнью человечества, симптомами которой являются меланхолия и пассивный негативизм.

Однако здесь мы вновь сталкиваемся с двойственностью понятия цинизм, с одной стороны представленного как способ адаптации, а с другой в виде позитивного расколдовывания от наложенных идеологиями прошлого заклятий. Разочарованный и лишённый всяческих иллюзий, цинизм является также формой

⁷Слотердаик П. Критика цинического разума. М.: АСТ Москва, 2009. С.24;

⁸Там же. С.6;

«несчастливого сознания». В связи с этим Слотердаик предлагает альтернативу опасному, с его точки зрения, цинизму в виде возрождения античного кинизма, в роли которого выступает адаптированный под нашу реальность неокинизм. Неокиник, подобно своему древнегреческому предку не идёт на компромисс, и выражает абсолютную неограниченную свободу. Асоциальным поведением, в сопровождении с нигилистическим высмеиванием моральных и социальных ценностей неокиник добивается внутренней свободы и счастья, необременённого общественными запретами, таким образом, представляя протест способом достижения желаемого блага человечеству, а не гедонистической самоцелью, подобно тому, как это делает циник.

Другой философ, которого также интересует цинизм, - Славой Жижек. Словенский интеллектуал не написал подобно своему немецкому коллеге отдельной книги, посвящённой цинизму, однако это понятие часто встречается в его работах. Жижек несомненно читал «Критику цинического разума» и даже не раз цитировал Слотердайка, но, в то время как первый акцентирует внимание на просвещённости цинического сознания, указывая тем самым на невозможность существования идеологии в связи с тем, что общество более не питает никаких иллюзий, Жижек, не высказывая категорических противоречий, называет цинизм идеологическим феноменом.

Необходимо уточнить, что под постидеологичностью современного охваченного цинизмом общества, у Слотердайка имеется в виду не отсутствие идеологических принципов, а несостоятельность направленной на них критики: «она осталась

более наивной, чем то сознание, которое она хотела разоблачить»⁹. Жижек объясняет это так: «Цинический субъект вполне отдает себе отчет в дистанции между идеологической маской и социальной действительностью, но тем не менее не отказывается от маски. Формула, предлагаемая Слотердайком, звучит так: «Они отлично сознают, что делают, но тем не менее продолжают делать это»¹⁰. Такую формулу «просвещённого ложного сознания», он выводит из формулы, предложенной Марксом относительно «ложного сознания», то есть идеологии: «они не сознают этого, но они это делают».

Цинический разум уже не наивен, он парадоксальным образом оказывается *просвещенным ложным сознанием*: прекрасно осознавая фальшь и полностью отдавая себе отчет в том, что за идеологическими универсалиями скрываются частные интересы, он вовсе не собирается отказываться от этих универсалий»¹¹.

Таким образом, полностью принимая и не опровергая концепцию Слотердайка, Жижек, тем не менее, настаивает на идеологичности цинизма. Здесь необходимо уточнить лишь один существенный момент: по Жижеку, цинизм выступает как новая форма идеологии в постидеологическом пространстве.

Таким образом, рассмотрев взгляды лишь двух философов относительно цинизма, обнаруживается двойственность, присущая понятию. С одной стороны мы имеем дело с феноменом, определяющим общее чувство просвещённого современного человечества, охваченного апатией, приведшей к

⁹ Слотердаик П. Критика цинического разума. М.: АСТ Москва, 2009. С.30;

¹⁰ Там же, С.33;

¹¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 18;

приспособленческому и индивидуализированному образу жизни, а с другой – представляющим новый тип идеологии, постулатами которой являются отказ от всех общепринятых ценностей, норм, правил, морали и признание гедонистических установок с целью определения личного удовольствия в качестве единственно важного момента жизни в обществе. Представитель первого взгляда на проблему - Петер Слотердайк тем не менее идёт дальше и вводит понятие «неокинизма», примеры которого уже имели место в истории под видом цинизма и во многом близкого ему нигилизма. Однако в связи с возможной путаницей понятий будет целесообразным принять и этот новый тип сознания включённым в общую идею цинизма. Так мы имеем дело уже с тремя проявлениями исследуемого феномена.

Итак, несмотря на то, что цинизм представляет собой уникальное современное явление, в котором обнаруживаются рудименты древнегреческой мысли, его изучением занимаются лишь немногие. Петер Слотердайк, внёсший наибольший вклад в исследование этого феномена, также не рассматривает все аспекты проявления цинизма, затрагивая по большей части этическую и социально-политическую стороны вопроса, оставив без особого внимания циническую эстетику. Между тем концепт цинизма представляется отличным спекулятивным стимулом к интерпретации действительности, в связи с чем существует необходимость изучения его форм в искусстве.

§ 2. Цинизм в эпоху постмодерна

Если мы принимаем идею Слотердайка о победе цинического разума, мы также соглашаемся с тем, что эта победа повлекла за

собой освобождение от идеологических монополий, с которыми связывают провал проекта Просвещения, представляющих одну из них. С этим событием также связывают помимо цинизма ещё одно неопределённое понятие – постмодернизм. Постмодернизм, будучи сложным и комплексным феноменом, определяет современные реалии социокультурного пространства, базирующиеся на принципах отказа от установленных ценностей и открепления от существующих традиций. Такая картина мира в свою очередь тесно взаимосвязана с циническим разумом и неминуемо имеет отражение в искусстве.

Однако необходимо уточнить, что термин «постмодернизм», имеющий сегодня отрицательную коннотацию особенно в русскоязычной среде, где его зачастую определяют негативно-ироническим содержанием¹², интересует нас в первую очередь с точки зрения описания современной ситуации, при которой произошло массовое распространение цинических настроений.

В основании постмодернистского сознания лежит идея «конца», которая отсылает к переворотному моменту истории, ознаменовавшему прекращение модернистского поиска начал и смыслов, рассеивание иллюзии в отношении возможности обнаружения истины. Наступил конец веры в прогресс, в линейный ход истории, в главенство разума. Всё это привело к чувству тяжёлой утраты, сопутствующей переживанию смерти Бога, метафизики и идеологий. Наибольший вклад в изучение этого нового чувства внёс французский философ Жан-Франсуа Лиотар, который в 1979 году публикует работу под названием «Состояние постмодерна», в которой предпринимает попытку тщательного расследования

¹²Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С.9;

состояния современного знания. Ж.-Ф. Лиотар очень последовательно и ясно объясняет как в современных условиях высокотехнологического и информационного развития любой проект по поиску универсальных теорий или систем знаний становится бессмысленным. Все подобные идеи прошлого являются лишь метанарративами, заключёнными в себе дискурсами, воссоздающими свои собственные принципы. Любая универсализация – это лишь одна из множества «языковых игр»¹³.

Критике Лиотара подвергается всякая идея о сущности, абсолютизированной истинности вещей. Его подход предполагает отказ от представления мира в качестве предмета познания, что, по сути, делает его предметом обладания. Вместо этого Лиотар предлагает сместить акценты в сторону «малых рассказов», каждый из которых равносильен друг другу, в результате чего мы приходим к тотальному релятивизму.

В данной ситуации равнозначности всех установок, лишившись выбора, субъект оказывается в шатком положении, самым простым выходом из которого является абсолютное апатичное отрицание всех ценностей, за исключением собственной выгоды, выражением которого становится цинизм.

Таким образом, цинизм представляет собой не что иное, как альтернативный исход постмодернистского релятивизма – всё одинаково незначимо. Похожая ситуация уже складывалась в истории западноевропейской философской мысли во второй половине XIX века, была связана с именем Фридриха Ницше и называлась нигилизмом.

¹³Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. М.: Алетейя, 1998;

Ницше понимал нигилизм как прогрессивное и продуктивное чувство, способствующее избавлению от доминирующих доктрин, тормозящих развитие человечества. Критике морали он посвящает две работы: «По ту сторону добра и зла» (1886г.) и приложение «Генеалогия морали» (1887г.). Ницше исследует вопрос понимания добра и зла и приходит к выводу, что различие хорошего и плохого появилось благодаря делению людей на классы. По сути, морализм свойственен господствующему классу и способствует угнетению низшего. Слабые и беззащитные субъекты – рабы, испытывают в связи с этим угнетением чувство озлобленности, которое сублимируется в особую систему ценностей – мораль рабов. Определяющей характеристикой этой морали является ресентимент (ressentiment). Под этим понятием Ницше подразумевает перенаправленную энергию затаённой злобы в русло воображения и творчества. «Восстание рабов в морали начинается с того, что ressentiment сам становится творческим и порождает ценности... мораль рабов с самого начала говорит Нет "внешнему", "иному", "несобственному": это Нет и оказывается ее творческим деянием»¹⁴.

Ресентимент по аналогии может быть обнаружен в эстетике постмодернистского цинизма. Петер Слотердаик не случайно проводит параллель между Ницше и дадаистами, которых многие считают основоположниками постмодернистского течения в искусстве. «После Ницше дадаисты были первыми, кто пытался отнестись к возвращению вытесненного позитивно»¹⁵ - говорит Слотердаик, имея в виду присущую дадаизму абсолютную творческую свободу в реализации особого мироощущения. Дадаистам близок по духу кинизм, так как для них был особенно

¹⁴Ницше Ф. Генеалогия морали. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С.424;

¹⁵Слотердаик П. Критика цинического разума. М.: АСТ Москва, 2009. С.588;

важен сам момент создания произведения, подобно тому, как киники относились к повседневной жизни, призывая применять на практике свою доктрину, главной сутью которой являлась никем не ограниченная свобода и стремление к правде.

С явно кинической точки зрения в манифесте дада 1918 года Тристан Тцара определяет цель нового искусства: «оно должно быть чудовищем, наводящим страх на рабские души», что соответствует киническому мотиву сопротивления власти, поддерживающей неравенство и несправедливость в обществе. Но дадисты также и циники в своём гедонизме, построенном на отрицании всех смыслов и острой иронии. Дадаизм – искусство, порождённое ментальностью рессентимента, вызванного чередой войн и революций. В мире, охваченном коллективным безумием, убийствами и разрушениями, человек теряет способность мыслить конструктивно, вместе с тем искусство более не может являться осмысленным процессом. Дадаизм перерождает искусство, предлагая совершенно новое восприятие, отвечающее новым историческим условиям. Их главным заявлением стало отрицание существования универсального значения, которое уступает место абсурду и хаосу. В этом смысле дадаизм искусство уничтожает, высмеивая и обесмысливая его.

Самый известный среди художников-дадаистов, Марсель Дюшан, стал автором одних из самых экстравагантных нападений на мировое искусство. В 1919 году Дюшан создаёт произведение, ставшее олицетворением циничного XX века – «L.H.O.O.Q.», представляющее собой копию «Джоконды» Леонардо Да Винчи с пририсованными усиками и бородой. Название работы представляет собой эвфонизм, в буквальном переводе означающий «у неё горячая

задница»¹⁶. Эта постмодернистская картина представляет предмет цинической эстетики, в первую очередь, потому что является явным примером иконоборчества, десакрализируя одно из величайших общепринятых достояний культуры. Отказавшись от авторитетов, Дюшан открывает новый способ взаимодействия с искусством, прежде предполагавшее лишь отдалённое созерцание.

Другой формой борьбы Дюшана с канонами стал реди-мейд во главе с главным «шедевром» - «Фонтаном», представляющим перевёрнутый писсуар. Попытавшись представить его на выставке независимых художников, Марсель Дюшан переосмысливает произведение искусства, предлагая идею того, что любой предмет может представить культурную ценность, будучи помещён в правильный контекст: музей, галерею и т.д. Эта идея, связанная с феноменом трансгрессии, как «преодоления непреодолимого предела»[М.Бланшо], даёт толчок к развитию тотальной эстетизации, при котором любые объекты повседневности могут быть трансформированы в произведения искусства. Происходит переосмысление понятия невозможного, выход за пределы установленных рамок. Таким образом, реди-мейд становится первым этапом разрушительной борьбы за относительное с существующими тоталитарными установками, определив основополагающую постмодернистскую деконструкцию – игру с традицией.

Дадаизм, сыгравший первую ноту в истории постмодернистской культуры, по сути, становится первым случаем осмысленного проявления цинизма в эстетике. В дальнейшем установки дадаизма (избыточная интертекстуальность, ирония, бессмысленность) не только имеют влияние на все виды искусства,

¹⁶ Ланди Э. Тайная жизнь великих художников, М.: Книжный Клуб, 2011. С. 35;

но также трансформируются в новые форматы, рожденные постмодернизмом: перформанс, хэппенинг, флюксус.

Однако нельзя утверждать, что цинизм вписан в рамки постмодернизма, также как и то, что сам постмодернизм ограничен временным контекстом. Так Ж.-Ф. Лиотар опровергает общепринятое мнение о том, постмодернизм пришёл на смену модернизму, утверждая, что постмодернизм всегда находился в сосуществовании с ним. Являясь в некотором смысле вневременным понятием, постмодернизм переживает кризис в связи с тем, что отказ от универсализации ведёт к общему принятию позиции властвующих. Таким образом, постмодернизм выступает с одной стороны полем распространения цинического пассивного разума, но, с другой стороны, определяет его критическую установку с развитием трансгрессивных устремлений в искусстве.

Глава 2. Эстетические формы цинизма в кино

§ 1. Возвращение к реальности

Циничный взгляд сегодня проник во все сферы искусства, что справедливо может считаться логичным исходом глобального процесса формирования массового типа цинического субъекта, который подробно описан в «Критике цинического разума» П. Слотердайка. Отражением подобного цинического самосознания, одним из самых ярких проявлений которого являются скепсис и гедонизм, в интересующих нас, в контексте данной работы,

визуальных искусствах, становятся многочисленные примеры в живописи, скульптуре, театре, искусстве перформанса, видеоарта и, конечно же, кино.

Однако, для того чтобы начать разговор об эстетике цинизма, необходимо отметить, что в связи с неоднородностью самого феномена цинизма мы не сможем дать унифицированное объяснение природы его визуальных форм, также предполагающих широкую вариативность.

Одним из самых ярких аспектов цинизма и, соответственно, цинической эстетики является скептическое отношение к ценностям, которые с цинической точки зрения не принадлежат объективному миру. Цинизм отличается обострённым чувством реальности. Это чувство характеризуется постоянным стремлением к её утверждению. По сути, мы называем циниками тех, кто обращается лишь к внешней стороне мира. Так, циник отказывается от ценностей, принадлежащих миру идей, призывая жить среди вещей, то есть в реальности. В наше время действительность утрачивает свою интенсивность, но не потому что она уступает место трансцендентному, а вследствие того, что на её место приходит виртуальная реальность. Тогда, возможно, современный диффузный цинизм – это попытка утверждения утрачиваемой реальности и радикальный поиск оснований. Славой Жижек акцентирует внимание на этом аспекте в «Добро пожаловать в пустыню Реального», где он анализирует «страсть Реального» - желание испытывать подлинные ощущения (боль, насилие и т.д.), и называет истинной страстью двадцатого века – «проникновение в Реальную

вещь»¹⁷. Жижек сам приводит примеры попыток этого «проникновения»: «Вспомним феномен «катеров»¹⁸ ...полностью соответствующий виртуализации всего, что нас окружает: он символизирует отчаянную стратегию возвращения к реальности тела»¹⁹ или популярность снафф-фильмов. Так Жижек обращает внимание на современную тенденцию к предельной чувственности, объясняя её тем, что виртуализация жизни способствует утрате реальности, в погоне за которой человек готов пойти на крайние меры: резать своё тело или смотреть на видеозаписи реальных убийств.

Таким образом, мы можем говорить о цинизме как об отказе от всех ценностей, кроме ценности ощущения себя в реальности. Искусство перформанса сыграло большую роль в трансформации «страсти Реального» в эстетическое переживание. Марина Абрамович в 1974 году представила перформанс «Ритм 0», во время которого зрители могли, используя заранее подготовленные предметы, среди которых был скальпель и даже пистолет, делать всё, что пожелают с её телом, в то время как сама художница была неподвижна. Постепенно зрители становились агрессивнее, они резали одежду Абрамович и протыкали её голое тело шипами розы, кто-то приставил пистолет к её голове. Данный перформанс, по словам самой художницы, показал, насколько быстро человек может вернуться к своему дикому существу, а также позволил ей и зрителям посредством боли и насилия ощутить своё присутствие в

¹⁷ Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. М.: Прагматика культуры, 2002. С.19;

¹⁸ Здесь Жижек имеет в виду шрамирование;

¹⁹ Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. М.: Прагматика культуры, 2002. С.16;

мире, осознать свою истинную сущность ²⁰ . Однако Марина Абрамович не была первой художницей, которую интересовало присутствие. На творчество Марины Абрамович мог иметь влияние Вито Аккончи, который в 1970 году представил работу под названием «Trademarks», суть которой заключалась в том, что художник, сидя перед фотокамерой, кусал своё тело везде, где мог достать, а затем, залив следы от укусов чернилами он отпечатывался на листах бумаги. Фотографии этих отпечатков и следов от укусов, представленные позже на выставке, очень близко изображали искусанное тело Аккончи, что позволило художнику преодолеть визуальный барьер, выстраиваемый зрителем, находящимся поодаль от происходящего во время обычного перформанса. Вито Аккончи стремился наделить зрителя новой ролью, превратив его из вуайериста в сопереживающего субъекта. В этом поступке проявляется желание художника столкнуть человека с реальностью тела, подверженного внешнему воздействию и способного чувствовать боль. Здесь не может иметь значения ценность самого поступка, так как мы имеем дело с поверхностью, а не духовными свойствами тела. Тогда мы говорим об эстетике цинизма, как об отношении с внешней стороной вещей, где на первый план выходит физическое переживание присутствия. В достижения подобного эффекта боль и насилие хоть и служат крайне действенными методами, но являются далеко не единственными. Другая работа Аккончи, видео «Centers» - отличный пример, демонстрирующий возможность пробуждения ощущения себя в реальности, исключая опыт травматизма. На протяжении 25 минут Аккончи указывает пальцем в центр экрана, так что каждый зритель становится

²⁰<http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina.htm> (дата обращения: 25.02.2017);

указываемым объектом, в связи с чем появляется чувство дискомфорта от ощущения собственного присутствия.

В кинематографе также подобная задача может быть решена либо с помощью гиперреального изображения насилия, по аналогии вызывающее в нас физическое сопереживание, либо более изощрённым способом указания на наше место в реальности. Ярким примером первого типа такого пробуждения ощущения «осязательного» присутствия служит сюрреалистический авангардный фильм Луиса Бунюэля «Андалузский пёс» 1929 года. Французские авангардисты, таким образом, опередили художников перформанса на несколько десятилетий. «Андалузский пёс» Бунюэля, созданный совместно с Сальвадором Дали, начинается с кадра, в котором бритва разрезает женский глаз. Этот кадр ознаменовал настоящую революцию визуального образа, так как изобразил предельно травмирующий опыт, свидетелем которого с большой вероятностью никто из зрителей в жизни не являлся. Тем не менее, этот момент зритель ощущает физически, проецируя визуальную травму на чувственное поле своего собственного тела.

Среди режиссёров, избравших второй путь, необходимо выделить Жан-Люка Годара. Его фильмы, многие из которых отрицают саму ценность кино, служат ярчайшим примером проявления цинической эстетики в кинематографе. Начиная с шестидесятых годов Годар занимается разрушением кино изнутри. Кинематографическая фикция в его фильмах постоянно подчеркивается посредством нарушения кинореальности, врезанием в фильм зрительского присутствия. Герои Годара периодически это присутствие обнаруживают и рассекречивают, обращаясь к нам напрямую, разрушая тем самым иллюзию кинореальности, ту

главную магию, ради которой мы пришли в кино. Помимо этого в фильмах Годара зачастую отсутствует внутренняя логика повествования, происходит несовпадение звука и картинки, доведение фильма до абсурда в семантическом и структурном смыслах – всё это указывает на крайнюю циничность автора.

Возьмём к примеру фильм Годара 1967 года «Уик-Энд». Создавая мнимую сюжетную линию, Годар жестоко лишает нас возможности насладиться историей. Во-первых, с первых минут мы начинаем испытывать отвращение по отношению к главным героям, супружеской паре, задумавшей убить отца девушки, чтобы завладеть его наследством. Они никого не любят, даже друг друга, кроме денег и секса для них не существует ничего важного, поэтому не происходит идентификация с персонажами, что уже отдаляет нас от фильма. Мы следуем за героями, которые отправляются на машине в небольшое путешествие, преследуя свою жестокую и алчную цель. И оказываемся с ними в длинной пробке, в которой мы вынуждены провести с ними порядка семи экранных минут, в течение которых мы обречены слышать раздражающие звуки гудения автомобилей, отсылающие к окружающему нас повседневному миру, а также лицезреть последствия совершенно немыслимых аварий, которые будут встречаться нам на протяжении всего фильма. Тела, оставленные в разбитых и обгоревших машинах «дышат» (мы видим движения их груди, как будто актеров забыли предупредить, что они играют трупов), а кровь, будто нарочито, напоминает разбавленный водой кетчуп. Эти чересчур нереалистичные образы жертв дорожно-транспортных происшествий не позволяют нам проникнуть в реальность фильма, будто бы указывая на невозможность её существования в принципе. Для того чтобы ещё больше усилить этот эффект, Годар использует приём разрушения четвёртой стены

кинематографа. Герои фильма периодически обнаруживают собственную нереалистичность, осознают себя играющими роль (этот приём Годар использует и в фильме «Безумный Пьеро», где герой Жан-Поля Бельмондо напрямую обращается к зрителю; а также в фильме «Китайка», в котором герои дают интервью съемочной группе).

«Фильм, затерянный в космосе и фильм, найденный на свалке», как его называл сам Годар, обесценивает сам себя, обнаруживая в себе кинематографическую условность. Фильм «Уик-Энд» циничен по своей сути. Его сюжет сам по себе не складывается, нас постоянно выбрасывает в действительную реальность, лишая нас возможности вхождения в кинематографическое пространство, но формируя мета-позицию²¹, позволяющую установить, что кино не существует – это лишь иллюзия, о чём режиссёр неустанно напоминает зрителю.

§2. Циническая игра

В кинематографе существует и третий вариант цинического отношения с реальностью, в котором соединяются оба приёма. Насилие в этом случае сопровождается разрушением кинематографической целостности, что производит двойной эффект болезненного присутствия. Когда речь шла о Годаре, киноцинизм заключался в намеренном низвержении устоявшейся ценности кино как капиталистического продукта, созданного с целью удовлетворения зрителя-покупателя в желании вхождения в кинореальность. Однако этим не исчерпывается критический анализ

²¹ Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С.58;

зрительского потребления. Посредством отказа от общепринятых норм, то есть посредством цинизма, открывается возможность для прямого столкновения зрителя с его реальными слабостями, в частности с удовольствием от насилия, которое так активно используют в современном популярном кино. По сути мы возвращаемся к критике Годара, но в данном случае нам важно заострить внимание на аспекте вовлечения зрителя в рефлексивные отношения с собственными желаниями, вследствие чего акцент смещается в сторону цинической игры, в которую с нами может сыграть кино²².

Для иллюстрации данного типа киноцинизма, рассмотрим фильм, с подходящим под данное определение названием, «Забавные игры» австрийского режиссёра Михаэля Ханеке. Фильм рассказывает историю о благополучной семье, взятой в заложники в своём собственном доме двумя садистами.

Два молодых человека в белых рубашках (что по всей видимости должно отсылать нас к «Заводному Апельсину» Стэнли Кубрика), проникают в дом, и обещают членам семьи убить их в течение 12 часов. Этот момент кажется крайне интересным в контексте исследования цинической эстетики. Нас, зрителей, вроде бы в начале фильма предупреждают о том, что кино закончится смертью всей семьи, в том числе ребёнка, и также нет основательных причин сомневаться в том, что мы станем свидетелями того, как именно это произойдёт, однако мы продолжаем смотреть. Ответ Ханеке заключается в том, что на самом деле зритель любит насилие, поэтому режиссёр, принимая во внимание этот интерес, обращается

²² Понятие игры в данном случае рассматривается с точки зрения вовлечения зрителя в структуру фильма, предполагающее многоуровневое «прочтение», по принципу, описанному У. Эко в работе «Роль читателя»;

к непосредственному удовольствию, отбрасывая социально обусловленные требования разрешения ситуации в сторону хеппи-энда.

Ханеке также отказывается от демонстрации традиционных семейных ценностей, подрывая зрительские ожидания. Дом, символизирующий крепость, безопасное место, ограничивающее семью от внешнего зла, оказывается здесь местом пыток, а отец — глава семейства, от которого ожидаются героические действия, направленные на защиту жены и ребёнка, деактивизирован в самом начале фильма ударом по коленке, так что все дальнейшие попытки спасения предпринимаются женщиной и ребёнком.

Игра со зрителем идёт параллельно с игрой, которую ведут Пол и Питер, главные герои, со своими жертвами. Обе игры начинаются в тот момент, когда Анна обнаруживает в машине убитую собаку, тогда она принимает установленные правила, так как у неё появляется страх за свою жизнь и за жизнь своих родных. За секунду до обнаружения трупа собаки, Пол подмигивает нам, ставя нас на место соучастников. Он также придумывает несколько ложных биографий себе и своему другу, в одной из которых называет их наркоманами, вынужденными грабить дома богатых людей с целью раздобыть денег на наркотики, однако это ложь, так как цель их визита заключается не в обогащении, а в получении удовольствия от насилия. По ходу фильма нам ещё не раз напомнят о соучастии. Помимо прямого обращения, герои также между собой обсуждают момент зрительской вовлечённости в происходящее, например, Пол требует развязать рты заложникам, чтобы развлечь зрителя и показать на что они способны. Это очередной момент, указывающий на то, что всё, что происходит, происходит исключительно, потому

что мы на это смотрим, то есть мы своим существованием в момент просмотра фильма определяем саму возможность существования его истории. При этом интересно то, что заложники не в курсе нашего присутствия и нашего соучастия, зло проникшее в их жизнь хоть и появляется извне, но «извне» кинематографического. Фильм — единственное условие их жизни и единственное оправдание их неминуемой мучительной гибели.

Таким образом, зритель становится самым важным участником цинической игры кино, игры, в которой можно всё: забыть о ценности жизни, видеть, оставаясь невидимым и управлять временем. Например, когда Анне удаётся схватить пистолет и выстрелить в Питера, Пол, не желая принимать такой расклад, делает ход назад и с помощью пульта от телевизора перематывает фильм.

Так, Михаэлю Ханеке удаётся вовлечь зрителя в жестокую циническую игру, позволяя ему осознать свою сопричастность. Эта игра продолжается и за пределами фильма. «Забавные игры» был впервые выпущен в 1997 году в Австрии, но в 2007 году, ровно десять лет спустя, режиссёр решил снять его покадровый ремейк для американского зрителя. В 1997 году большая часть зрителей покинула кинотеатр во время премьерного просмотра, но в 2007 году американские зрители, наслаждались попкорном и просмотром, стойко продержались до финальных титров. Так Ханеке поставил свой собственный эксперимент, благодаря которому он выявил синдром массового распространения цинического разума. Американский зритель нулевых, в отличие от австрийского зрителя девяностых, принимает условия цинической игры, как сказал на этой счёт сам режиссёр: «Любому, кто уходит из кино, фильм не нужен, а

любому, кто остается, нужен»²³. То есть чем сильнее проник цинический разум в сознание человека, тем больше он получает удовольствия от насилия и тем сильнее необходимость столкновения его с самим собой.

Идея Ханеке заключается в том, что не существует разделения на кинореальность и нашу действительную реальность, которую мы переживаем в момент присутствия в кинозале во время просмотра фильма. Олег Аронсон также замечает эту особенность кино, отличающую его от других видов искусств: «Разумом мы понимаем, что видимое на экране "было когда-то", но наша чувственность утверждает, что все это происходит "здесь и сейчас"»²⁴. То есть в настоящем, во время которого мы переживаем просмотр фильма для «когда-то» нет места, так как природа кино определяет его возможность исключительно в пространстве между зрительским взглядом и экраном.

Таким образом, в цинической игре со зрителем, Ханеке не просто указывает на физическое присутствие, но делает это присутствие невыносимым, так как способствует осознанию его неизбежности. Этот ход на первый взгляд отличается от того, который закладывается в идею «страсти реального», стремящейся к возвращению телесной реальности, однако, наоборот, он лишь подтверждает то, о чем говорит Жижек. «Страсть реального» ведёт к поиску основания, утерянного вследствие психотического распада, когда «реальная действительность» переживается как виртуальная. Однако возвратив реальное, столкнувшись с ним лицом к лицу, осознается его ужас, и именно в этот момент происходит сближение

²³ Ханеке М. Насилие не должно быть приятным в употреблении: Интервью. - «Искусство кино», 1999, № 9, с. 113;

²⁴ Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 130;

с реальностью вещей, которое оказывается болезненным. Так 11 сентября стало конечным пунктом проникновения в реальную вещь, поиск которого был выражен в столь многих фильмах о катастрофах. Но столкновение с ним в реальной жизни шокирует, как встреча с симптомом. Эта встреча с собственной реальностью, которая сильно отличается от реальности другого, к которой мы и испытываем страсть. Так СМИ не освещали все кровавые детали 9/11, подобно тому, как подробно репрезентировали события в Африке или в Косово. Реальность другого также выражена в фильмах-катастрофах, и, тем не менее, после теракта были отсрочены премьеры фильмов, содержащих сцены, связанные с террористическими или военными атаками. Жижек связывает это с «подавлением фантазматического фона, несущего ответственность за крушение Всемирного торгового центра»²⁵. Ханеке трансформирует встречу с реальным в эстетическое переживание, которое оказывается неотделимым от реального жизненного опыта и сопутствующим ему фантазмам. «Вопрос не в том, как я показываю насилие, а скорее как я показываю зрителю его положение относительно насилия»²⁶ - говорит режиссёр, что подтверждает нашу идею об особом взаимодействии со зрителем, который не остаётся безучастным потребителем, но вовлекается в игру, по завершении которой оказывается вынужден искать собственные ответы.

§ 3. Смешение «высокого» и «низкого»

Помимо абсолютного отказа от ценностей с призывом жить в реальности среди вещей и игры, эстетика цинизма также

²⁵ Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. М.: Прагматика культуры, 2002. С.24;

²⁶ Haneke M. Film als Katharsis. Francesco Bono, Austria, 1992. p. 89;

обнаруживает себя в смещении ценностных ориентиров. В этом случае мы имеем дело с оппозиционной характеристикой цинической эстетики, определённой порядком, при котором объекты цинического благорасположения могут относиться к категориям противоположным общепринятым идеалам прекрасного, приятного и возвышенного. Эстетика цинизма обнаруживает в низменном, несовершенном, безобразном и отвратительном собственную ценность.

Отказ от иерархии эстетических категорий позволяет получать эстетическое удовольствие от «низкого» и «высокого» в равнозначной степени. Наслаждение «низким» выявляет парадоксальность просвещённого ложного разума, для которого традиционно принятые антонимичные понятия встают на одну линию значимости. Это происходит, с одной стороны, благодаря циническому снятию табуированных тем, а с другой, - в связи с переосмыслением самих канонов.

С одной стороны подобное переворачивание определяет нивелирование категории «прекрасного» что логично вытекает из гедонистических предпосылок: цинический разум вытесняет чувства, выдвигая на первый план физические удовольствия; превознося сиюминутное; предпочитая развлечение серьёзному. Происходит закономерное переосмысление чувства стыда, цинический разум видит в стыде мощный механизм регулирования и управления обществом. К постыдному сегодня относится многое из того, что на самом деле является естественным: нагота, секс, испражнения и другие физиологические аспекты жизни человека. Цинизм преодолевает стыд, возвращая естественному достойное место в системе своих эстетических ценностей.

Однако, с другой стороны, расширение системы ценностей способствует выведению из зоны комфорта, так как человек оказывается не в состоянии легко отказаться от общественно-социальных установок, что, по сути, отсылает к главному противоречию цинической позиции: принятие при несогласии. Когда же мы говорим о выражении в кинематографе благорасположения к общепринятому «низкому», необходимо уточнить, что в таком случае мы имеем дело с типом цинизма, названным Петером Слотердайком некинизмом или же с критическим цинизмом Джеффри Голдфабра. Этот цинизм не имеет отношения к несчастному сознанию пассивного принятия, но связан с деятельной контрпозицией. Эстетика режиссёров, вписывающихся в данный контекст, основана на отказе от всяческих общественно заданных регулирующих структур, в том числе и морали, благодаря чему часто именуется антиэстетикой.

Яркими представителями данной ниши по праву могут считаться Чипри и Мареско – создатели одних из самых экстравагантных фильмов в Италии девяностых годов. В фильмах Чипри и Мареско зритель невольно сталкивается с изображением грязи, разрухи и уродства во многих его проявлениях. Режиссёры снимают кино об абсолютно нереальном, безумном постапокалиптическом мире, о таких же безумных персонажах, борющихся за свою ничтожное животное существование изо всех сил. И в самой гротескно-гиперболической манере, подобно той, которую использует Франсуа Рабле в своём романе «Гаргантюа и Пантагрюэль», проводя через весь роман могучий поток гротескной телесной стихии²⁷, изображают гибельные пороки человечества.

²⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965. 545с.;

Безобразное в фильмах Чипри и Мареско, таким образом, соотносится с ницшеанским определением безобразного, как вырождение человеческого через противопоставление прекрасному, выражающему человеческое процветание²⁸.

Чипри и Мареско изображают человечество, находящееся на грани физического и морального разложения. Их киномир населён безумцами и уродами, которых режиссёры выводят на свет из тени табу. Парадоксальность этих образов заключается в изображении утраченных ценностей посредством безупречно выстроенных композиций. Выступая против мейнстрима, Чипри и Мареско отказались от использования дорогих технологий и от профессиональных актёров, что позволило им приблизиться к чёрно-белой эстетике неореализма, но изысканная визуальная картинка моментально разрушается убожеством изображённого места или персонажа.

Исчезнувшая грань между «низким» и «высоким» является основной характеристикой одного из ярчайших проявлений цинизма – чёрного юмора. Чёрный юмор производит обратный эффект смещения, лишая «высокое» своего статуса и высмеивая его. Всё серьёзное, в том числе и трагическое, приобретает комическую форму.

Чёрный юмор имеет смысловую связь со смеховой культурой средневековья. Такого рода цинизм может быть условно назван «карнавальным». Термин «карнавал» в данном контексте интересует нас в широком смысле, заданном Михаилом Бахтиным. М. Бахтин, исследуя природу средневекового смеха, приходит к выводу о том,

²⁸ Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. М. : Мысль, 1990. С. 672–763;

что в условиях классового общества, в котором преобладали насилие и запреты, смех был способом преодоления страха. Смех, как противостояние серьёзности, которой сопутствовали страх и угнетения. В первую очередь это была «победа над моральным страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека: страхом перед всем освященным и запретным ("мана" и "табу")... »²⁹. Режимом преодоления страха перед запретным в концепции М. Бахтина выступает именно карнавальный смех, позволяющий выйти за пределы обыденной жизни и установленных законов.

Такой выход осуществляется у Чипри и Мареско посредством преодоления моральных запретов, в основном за счёт уничижительных интерпретаций евангельских текстов и создания гротескных копий библейских персонажей. В пересказанном Новом завете в третьем эпизоде «Тото, который жил дважды» роль Иисуса исполняет состарившийся мессия Тото, а воскрешённый им Лазарь – один из членов мафии, растворённый в кислоте, восстаёт с возгласами о мести и не благодарит спасителя, превознося эгоистический интерес над заповедью о всепрощении. Сцена изнасилования ангела или совокупления со статуей Мадонны заявляют об абсолютном пренебрежении этическими принципами и выдвигении на первый план физического перверсивного удовольствия, как следствия победы животного инстинкта над разумом. Главенство архаичного начала определяет природу карнавала, во время которого происходит временное освобождение

²⁹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965. С.34;

от норм, способствующее переворачиванию понятий «низкого» и «высокого»³⁰.

Такой «мир наизнанку» порождает различные виды пародии, которая становится главным циническим приёмом. Помимо пародии, относящейся к вероучениям, названной Бахтиным «священной»³¹, Чипри и Мареско также пародируют итальянскую мафию, контролирующую все социальные и экономические сферы. Роль главных мафиози всегда исполняют слабоумные или карлики, что переворачивает представление о мафии, как о мощной властвующей организации, внушающей страх всему населению. Страх посредством пародии преодолевается смехом, а шутовство оборачивает трагическое комическим, что обеспечивает временное освобождение от гнёта серьёзных проблем повседневности.

Таким образом, условие получения эстетического удовольствия от низкого продиктовано правилами цинического карнавала, определённого резким выбиванием из обыденного контекста. Праздничная свобода за счёт своей временной ограниченности порождает иные варианты восприятия, не соответствующие традиционному отношению к декадентным мотивам.

³⁰ Там же, С.104;

³¹ Там же, С.20;

Глава 3. Функция цинизма в кинематографе

§ 1. Критическая роль цинизма в кино

Критика цинизма выступает против лицемерного приспособленчества, конформизма и фальши охваченного циническим разумом современного общества.

Когда мы говорим о циническом жесте в кино, перед нами может возникнуть путаница, в связи с тем, что мы не разделяем киническое и циническое, являющиеся практически противоположными определениями. Современный кинизм, имеющий выражение в кинематографе, зачастую принимается за цинизм, что в корне противоречит его критической сути.

Пьер Паоло Пазолини – режиссёр, неоднократно обвинённый в цинизме, на самом деле использовал цинический импульс с критической целью. Пазолини по пути своего творчества преследовал цель, родственную цели главного борца против цинизма, Петера Слотердайка, - разоблачить и вынести приговор человеческому обществу. На этапе разоблачения Пазолини снимает крайне противоречивый фильм «Свинарник», за цинической оболочкой которого скрывается отчаянный поиск человечности. Фильм состоит из двух разных историй, рассказанных с помощью параллельного монтажа. Первая история повествует о молодом человеке из буржуазной среды, испытывающем сексуальное влечение к свиньям, которые впоследствии его съедают; а вторая история о каннибале–отшельнике, скитающемся по просторам вулканической пустыни в компании своих молчаливых последователей.

В фильме содержится множество семантических пластов, среди которых можно выделить психоаналитический (например, когда родители скотоложца обсуждают, что сын относится к ним, как с свиньям, что служит намёком зрителю на «Эдипов комплекс»), различные метафоры (каннибализм - пожирание человечеством самого себя), а также безжалостная критика власти, не приемлющей никакой оппозиции. Власть, общественный контроль – скрывается под видом морали и цивилизованности. «Эта мораль – всего лишь маска» - заявляет Пазолини и срывает маску с лица человеческого рода, лишая его «удобной» морали и обнажая его истинную сущность. Для человечества, изображённого режиссёром, не существует никаких ценностей, кроме ценности собственного удовольствия, которое оказывается губительным, что подтверждает случай с героем, съеденным свиньями – объектами его патологической любви.

«Свинарник» - это кино, способствующие формированию критического взгляда, «где странность и парадоксальность кинозрелища вызывают к смыслу, а не к удовольствию»³². Пазолини пока что предостерегает человечество от окончательного упадка, однако оставит эту надежду в «Сало, или 120 дней Содома», где изобразит последствия победы истинной цинической природы человека.

Подобный путь от предостережения до безнадёжного разочарования проделали вслед за Пьером Паоло Пазолини уже знакомые нам в контексте данной работы сицилийские режиссёры - Даниеле Чипри и Франко Мареско. В 1995 году Чипри и Мареско выпускают свой первый художественный фильм «Дядя из

³² Аронсон О. Пазолини: «Соппротивление образу» // «Искусство кино», 1998 Вып. 8;

Бруклина» (Lo zio di Brooklyn). Это история о братьях Джемелли, которые вынуждены принять у себя, по приказу карликов-мафиози, загадочного «американского дядю», который не менее загадочно исчезает. Братья отправляются на его поиски, которые заканчиваются их фантазматическим приходом в некое райское место, где мы встречаем всех персонажей фильма в белых одеждах, поющих песни. Там же оказывается и другой дядя, умерший в начале фильма, подавившись едой. Кажется, будто сюжет в этом фильме вообще не играет никакой роли, а является лишь поводом для передачи их истинных намерений, которые оказываются гораздо значительнее простого рассказа о пропавшем мафиози. Главная цель Чипри и Мареско – изобразить в утрированном виде проблему деградации, с которой сталкиваются жители южных регионов Италии, сильнее остальных страдающих от деятельности мафии и вынужденные сводить концы с концами.

Бесконечные хождения вдоль полуразрушенных фасадов домов вызывают ощущение безнадежности. Неудачливый певец, в поисках признания указывает на невозможность существования искусства. В сконструированном мире фильмов Чипри и Мареско нет будущего, а потому тот убогий мужчина, который ищет женскую компанию в мире, где нет женщин, обречён.

Ни в одном из художественных фильмов Чипри и Мареско нет женщин, однако это решение не имеет никакого отношения к сексизму. Цель режиссёров, скорее всего, была, во-первых, в том, чтобы избежать порнографического подтекста, а, во-вторых, в том, чтобы символически изобразить бесплодность человечества. Полный отказ от женского пола - это яркая метафора невозможности продления человеческого рода, и, следовательно, близости его конца.

Эту же роль, кстати, играют засушливые ландшафты, на которых больше не вырастут трава и деревья. Редкие женские роли играют исключительно мужчины. Все герои находятся на грани вымирания, человеческий род прерван, а город заселяется бездомными собаками. И, тем не менее, в их желаниях ещё живёт надежда, о чём нам намекает абсурдная концовка фильма о всеобщем умиротворении и об иллюзорном воскрешении.

Продолжением заданного курса становится фильм «Тото, который жил дважды», в котором Чипри и Мареско уже окончательно оставляют в предсмертном одиночестве всех доживающих представителей человеческого рода. Самый скандальный и самый сложный в плане своей многогранности фильм, состоит из трёх историй. Первый эпизод начинается сценой зоофилии из фильма «Дядя из Бруклина», который также является уже повторной цитатой к фильму Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар». Возможно, эта отсылка является указанием на то, что главный герой – Палетта, убогий и озабоченный, подвергающийся бесконечным унижениям, подобен ослу Брессона, и выражает смиренность, но и, несмотря на то, что Брессон имеет в виду противоположное, уподобляется животному, лишённому человеческих черт. День ото дня он шатается по грязным улицам Палермо в надежде утолить свои неутоимые сексуальные желания. Его главная мечта – проститутка Треммотори, ради достижения которой Палетта решается на кражу медальона из алтаря, принадлежащему боссу мафии. Однако, ожидая своей очереди в борделе, Палетту вместе с другими посетителями грабят, лишая его единственной возможности вступить в сексуальные отношения с женщиной.

Вторая история происходит во время поминок гомосексуала Питрину, где его несчастный любовник Фефе крадёт кольцо с пальца мёртвого возлюбленного и кусок сыра, принадлежащего гомофобному брату покойного. А третья часть рассказывает историю о мессии Тото, воскресившего Лазаря из купели с кислотой, в которой его утопил мафиози, которого также зовут Тото, и которого играет тот же актёр, исполняющий роль мессии. Горбатый Иуда предаёт Тото-мессию Тото-мафиози за отказ избавить его от горба и Тото топит Тото в той же кислоте, из которой был воскрешён Лазарь. Фильм заканчивается распятием Палетты, Фефе и занявшего место Мессии персонажа третьего эпизода, известного по сценам насилия курицы и мастурбации перед статуей Мадонны.

По сравнению, с «Дядей из Бруклина», в «Тото, который жил дважды» уже нет никакой, даже самой иллюзорной надежды на спасение человечества. Это абсолютно пессимистическая декадентская история. Кинореальность этого фильма опровергает возможность существования добра в принципе, а также прощения, любви и семьи, за исключением семьи под видом мафиозного клана.

Отказ от ценностей – традиционно циническая установка, и, тем не менее, необходимо учитывать, что легко отличить киника от циника, и намного сложнее определить киническую или циническую природу творчества. Подобно истинным циникам, и Пазолини, и Чипри и Мареско окидывают реальность холодным взглядом и подобно подлинным киникам, переводят свои опасения на гротескный язык кино и не прячутся за спиной толпы. Однако проявление любви к человеку у них сведено к минимуму. Но, всё же, кинический образ жизни не может соответствовать киническому послыу в искусстве. И с этим необходимо разобраться.

Асоциальным поведением, в сопровождении с нигилистическим высмеиванием моральных и социальных ценностей киник добивается внутренней свободы и счастья, необременённого общественными запретами, таким образом, представляя протест способом достижения желаемого блага человечеству, а не самоцелью.

Следует иметь в виду, что кинический импульс исходит изнутри, для его обнаружения необходимо проникнуть глубже, сделать то непривычное усилие – дополнительный шаг, которого требует элитарное искусство. Оставаясь же на внешнем уровне фильма, мы рискуем потерять смысл, поддавшись чувству поверхностного неприятия. Персонажи Пазолини и Чипри и Мареско не являются ни киниками, ни циниками. Они – умственно отсталые или деградировавшие извращенцы и преступники. Они – часть того способа, которым авторы доносят до зрителей свою идею борьбы за становление на другой путь развития истории. За тот путь, который не приведёт человечество к состоянию, в котором прибывают их герои. А состояние это заключается в беспрекословном и ненавистном подчинении существующим порядкам, в пассивности и нежелании менять свою жизнь к лучшему, в медленной, но постоянной деградации.

Режиссёры, таким образом, преследуют благородную цель - пробудить в людях желание изменить жизнь к лучшему. «Искусство кричит, призывая к жизни, пока кинический импульс жив и действует в нём»³³ - говорит Петер Слотердаик и, тем самым, определяет одну из важнейших функций искусства в глобальном смысле.

³³ Слотердаик П. Критика цинического разума. М.: АСТ. МОСКВА, 2009. С 191;

Именно такая форма цинизма имеет отношение к карнавальной концепции Бахтина. Карнавальный цинизм, в котором жив кинический импульс, провозглашает зло и тем самым изгоняет его. Нарушение границ, таким образом, вынужденная мера, на которую решаются режиссёры-критики, с основной целью утверждения этих же границ.

§ 2. Кино – как циническое действие.

В случае, когда предмет анализа может быть определён осознанным цинизмом, выступающим в качестве своей собственной критики, мы имеем дело с сознательным феноменом политического или социального противостояния. Однако что происходит в момент, когда цинизм лишается критической позиции и замыкается на своём собственном воспроизведении? Положение вещей, при котором автор, как цинический субъект, игнорирует, или попросту не придаёт значения возможности критических оснований в фильме, отсылает нас к иному типу киноцинизма, для которого не существует критической позиции зрителя, так как любая критика оказывается не в силах бороться с цинизмом, открыто заявляющем о своём безразличии.

Цинизм, представляющий в этом смысле предельный опыт, тесно связан с понятием трансгрессии, которое имеет множество философских интерпретаций. Наиболее интересен с точки зрения проблематики цинизма взгляд на трансгрессию, принадлежащий Жоржу Батаю. В его понимании трансгрессия – движение в сторону преодоления запрета, смысл которого полностью раскрывается парадоксальным образом лишь в момент этого преодоления. Запрет не может существовать без трансгрессии, равно как и трансгрессия

возможна лишь при условии наличия запрета. Проводя аналогию, можно сказать, что цинизм, представляя собой трансгрессию, возможен благодаря существованию морали, производящей функцию запрета. По мнению Батая, трансгрессия позволяет прикоснуться к сакральному, отделённому запретом от профанного мира, что обеспечивает главное условие наслаждения запретом³⁴. Так, циническая эстетика особенно ярко проявляется в фильмах, нарушающих основные морально-этические установки. При этом, такая позиция может быть обнаружена не только на сюжетообразующем уровне, но также и в пространстве самого киноязыка. Цинический отказ от табу способствует не только расширению возможных тем, выходящих за рамки общепринятого, но также открывает возможности для преодоления устоявшихся нормированных семантической интерпретации, что позволяет отбросить саму ценность прочтения визуального кода и обратиться к иному опыту, выходящему за рамки привычного.

К иному художественному опыту всегда был обращён авангард, с появлением которого в кинематографе зародился интерес к перверсивному, абсурдному, отвратительному и запретному. Истинная циничность авангарда проявляется тогда, когда вышеперечисленные категории, относящиеся в общепринятой традиции к аморальному, им принимаются, но не центрируются. Существует две возможные ситуации аморального в искусстве: в первой аморальное гиперболизируется с целью привлечения внимания к проблеме его существования в окружающей действительности, что способствует воскрешению утрачиваемых ценностей или созданию новых, а во второй – аморальное не

³⁴ Батай Ж. Запрет и трансгрессия <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> (дата обращения: 20.03.2017);

гиперболизируется, но занимает место самой нормы, полностью вытесняя её.

Трангрессивное кино, как одно из ответвлений авангардного движения, отличается особым изощрённым чувством реального, проявляющимся в шутке и жестокой игре против серьёзности. Провокационная сила этого движения в полном объёме раскрывает идею о циническом кинематографе, в котором извращённое насилие и уродство выходят из-под запрета. Ник Зедд, автор манифеста о трангрессивном кино, считается первым режиссёром в рамках этого движения. Его фильмы, противостоящие художественной традиции, с особенным наслаждением воспроизводят темы насилия, страха, отвращения и упадка. Декадентство трангрессивного кино действительно связано с безразличием к нормам и правилам, однако его существование определено осознанием этих правил. В этом отношении с нормами также заключается ключевой момент самого понятия трангрессии, благодаря которому мы можем приблизиться к более точному определению цинического мотива в кино. Жорж Батай, исследуя вопрос о трангрессии в искусстве, замечает эту особенность: «Следует оставить понятие трангрессии для движения, которое произошло не из-за отсутствия тревоги и по причине недостаточной чувствительности, но как раз наоборот, наперекор испытанной тревоге»³⁵. Тревога, таким образом, является исходным мотивом трангрессии. Этому утверждению мы находим подтверждение в словах самого Ника Зедда, открыто критикующего век конформизма и массового обмана: «как потребителей, нас каждый день подвергают огромной Симуляции, придуманной элитой чтобы лишить нас нашей автономности, сделав ментально зависимыми от социальных интернет-сетей, реалити-шоу,

³⁵ Там же;

спортивных состязаний и фальшивой политической борьбы с predetermined результатом... Благодаря поглощаемой дезинформации мы стали жертвами науки контроля над разумом»³⁶. Режиссёра, безусловно, тревожит такое положение вещей, при котором человек оказывается лишённым своей субъективности. Описанная Зеддом ситуация напоминает идеологию, которую он как циник в состоянии идентифицировать, но не в состоянии преодолеть. Так как анархическое движение происходит в направлении противоположном нормам, в фильмах Зедда мы не находим способа решить проблему потери независимости, и вернуть свободу, но лишь отстраняемся от всего проблемного спектра посредством отказа от ценностей. Отчуждение, которое предлагает трансгрессивное кино, предполагает исключение себя из окружающего мира, в котором человек познаёт ограниченность своей свободы за счёт установленных обществом правил, в этом проявляется «несчастное сознание», определяющее цинизм.

Низкобюджетные фильмы Ника Зедда, снятые на восьмимиллиметровую плёнку или VHS лишены логической сюжетной линии, в них нет единого стилистического фона. Зедд обращается к пародии и играет с популярными в Америке жанрами, такими как хоррор или семейная мелодрама. Например, его первый полнометражный фильм «Они едят отбросы» (“They eat scum”) представляет собой нечто вроде истории о проблемах между детьми и родителями: отец Сьюзи, которая играет в рок-группе, не принимает её жизненную позицию и пытается навязать ей и её брату-трансвеститу свои консервативные и пуританские взгляды на мир. Однако фильм одновременно является также пародией на жанр

³⁶ Зедд Н. Манифест трансгрессии http://old.looo.ch/2011-07/654-cinema_of_transgression (дата обращения: 20.03.2017);

ужасов, изображая катастрофу, вследствие которой все члены рок-группы превратились в монстров, уничтожающих человечество. Сомнительный сюжет, присутствующий исключительно в целях жанровой игры не способствует осмыслению происходящего в этом фильме. Кинокритик Эми Таубин в рецензии на фильм «Они едят отбросы» пишет о чувстве непреодолимой пропасти между поколениями, которое вызывает у неё этот фильм, в связи с тем, что она признаётся в своей несостоятельности его проанализировать³⁷. Тогда же Таубин заявляет о трансгрессивности творчества Зедда, также называя его панк-нигилистом, что, безусловно, крайне порадовало режиссёра, после чего направление, заданное Ником Зеддом и получает название Трансгрессивного кино. Возможно, также с подачи Таубин, вдохновившись причислением к панк-нигилизму, другой трансгрессивный режиссёр Джон Вомит снимает совместно с Зеддом вольную экранизацию Ницше «Так говорил Заратустра».

Однако нигилизм трансгрессивного кино, несмотря на некоторые очевидные точки пересечения, всё же нельзя напрямую соотнести с киническим нигилизмом Ницше. Ориентированный на производство шок-ценностей, непристойный и местами порнографический кинематограф трансгрессии выражает абсолютное пренебрежение моральными принципами, которое действует в данном случае в качестве провокационного бунта. Природа такого нигилизма близка по характеру к движущей силе любой маргинальной субкультуры. Трансгрессивное кино не случайно зародилось в панк-среде, отличавшейся особым оппозиционным настроением по отношению к политике и общественной культуре. Так, стремление панков отличаться от большинства

³⁷ Sargeant J. Deathtripping: The cinema of Trangression, 1995. P. 25;

определяет цель трангрессивного кино, которая заключается в протесте против доминирующих принципов и в отказе от следования общепринятым канонам.

Нигилизм, который проповедовал Ницше, в свою очередь, представляет собой средство на пути к становлению новых идеалов, в отличие от нигилизма выступающего конечной целью освобождения от господствующих моральных принципов. Нигилизм трангрессивного кинематографа как раз определён желанием исключения себя из мира традиционных ценностей, безразличием к нравственности, так, что основная задача режиссёров данного направления заключается в намеренном переворачивании морали и нарушении табу.

Понятие трансгрессии, данное Батаем родственно понятию карнавала Бахтина. Возможно провести параллель между утверждением запрета посредством трансгрессии и амбивалентной природой карнавального смеха, который объединяет в себе временное снятие и упразднение правил наряду с их обновлением. Карнавал по сути является моментом трансгрессии. Так, с одной стороны, противопоставив киническое циническому в кино, и соотнеся киническое с понятием карнавала, а циническое с понятием трансгрессии, мы приходим к тому, что между циническим и киническим нельзя обнаружить принципиальные различия на уровне эстетических форм, однако понятие трансгрессии, рассмотренное в контексте примера цинического проявления в кино в фильмах Ника Зедда, не даёт полной картины. В этом случае возможно предположить, что название направления Трансгрессивного кино не вполне корректно отвечает его функциям, подтверждая лишь некоторую сопричастность с киническим. В связи с этим резонно

предположить, что в кинематографе невозможно произвести чёткую демаркацию границ между киническим и циническим, художественные проявления которых будут, несомненно, схожи и направлены на провокацию, работающую, однако, по разным законам. Так мы приходим к выводу о возможности говорить лишь о тяготении одного фильма в сторону цинизма, а другого в сторону кинизма.

С точки зрения такого деления, кинематограф, имеющий тяготение в сторону аморального цинизма, также часто проявляет себя в популярном кинематографе, так как в нём отражаются основные требования массового зрителя, или же, в фильмах, находящихся на границе между массовым и андеграундным сегментами, апеллирующих, с одной стороны, к жанрам популярного кино, а, с другой, - оставляющих пространство для авторской мысли. В этом случае жанровые коды часто работают против себя, доведённые до абсурда или принявшие вид пародии, что, например, происходит в фильмах, принадлежащих авторству франко-американского режиссёра Квентина Дюпье. Под оболочкой детектива (“Wrong”), полицейского фильма (“Wrong cops”) или слэшера (“Rubber”) Дюпье преподносит безумную буффонаду, в результате чего вне зависимости от мнимого жанрового оформления на выходе мы всегда получаем радикальную ироничную комедию. Радикальная ирония представляется одним из основополагающих моментов постмодернистского цинизма, как ответ на непрерывное сомнение в общепринятых установках и правилах, сопровождающееся невозможностью реального противодействия в связи с функционированием инстинкта самосохранения, обязывающего подстраиваться под сложившиеся обстоятельства. В связи с этим положением, цинический субъект оказывается не в

состоянии предлагать собственные альтернативы, сохраняя при этом внутреннее несогласие, которое выражается в ироническом отношении. В. Пигулевский, размышляя о постмодернистской радикальной иронии также отмечает, что она «иррациональна и эклектична, в процессе творчества ведет к мутантному смешению жанров, гибридизации, вымышленному дискурсу. Как расчленяющий и нигилирующий механизм воображения ирония дробит символы и стереотипы, отсрочивая означаемое, порождает фрагментарность и является деканонизацией, т.е. критицизмом к любым табу, принятым условностям, стандартам знания, всякой легитимности. Поэтому в целом действие иронии в постсовременной ситуации отличается неопределенностью и имманентностью...»³⁸. Ирония такого типа особенно явно коррелирует с понятием цинизма. Циническая пародия, которой часто свойственна гибридизация жанров, несёт в себе иронический мотив разрушения канонов. Уже упомянутый выше фильм Дюпье “Rubber” («Шина») представляет собой отличный пример такого рода разрушительной пародии. Подобно тому как это делает Ник Зедд, Дюпье берёт за основу крайне популярный американский жанр. Фильм «Шина» представляет собой нечто вроде слэшера³⁹. Главный герой пародии Дюпье – автомобильная шина – хладнокровный телепат-убийца по имени Роберт, мстит человечеству за сжигание его собратьев. Иронический абсурд цинического кинематографа Дюпье выражает то иррациональное, отвечающее за возможность существования и функционирования «ложного сознания» в обществе.

³⁸ Пигулевский В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraf_4-2.htm (дата обращения: 11.04.17).

³⁹ Подвиг жанра хоррор, в центре сюжета которого всегда находится псих-убийца, мстящий группе людей за некоторое болезненное событие своего прошлого.

Итак, кинематограф, представляющий собой циническое действие, отличается, в первую очередь, своим внешним безразличным отношением к запрету на изображение перверсивного сопровождающимся внутренней обеспокоенностью окружающим миром. Главным моментом расхождения такого подхода с тем, который направлен на критическое переосмысление, является, по нашему мнению, отсутствие глобальной задачи перенаправить мысль зрителя в сторону серьёзного переосмысления ситуации современного массового разума.

Заключение

Таким образом, рассмотрев неоднозначность понятия цинизм, изучив его проблематику с точки зрения его истории, этимологии и словоупотребления, выявив ключевые моменты для понимания современного феномена, проведя основные различия между цинизмом и кинизмом, мы определили круг существующих проблем в рамках цинического дискурса. В качестве основополагающего взгляда на проблему была рассмотрена работа Петера Слотердайка «Критика цинического разума», а также некоторые замечания Славоя Жижека, высказанные им в книге «Возвышенный объект идеологии», в главе, посвящённой цинизму.

Далее мы перешли к рассмотрению социокультурной ситуации, в рамках которой нас интересует феномен современного диффузного цинизма. Этой ситуацией оказывается на наш взгляд постмодернизм, послуживший отличной почвой для распространения цинического взгляда.

Во второй главе мы перешли к основному предмету нашего разговора – эстетике цинизма в кинематографе. Цинизм, являющийся неотъемлемым компонентом современного массового сознания, имеет серьёзное влияние на искусство, в частности на кинематограф, в котором его эстетические формы могут быть выражены посредством различных приёмов, среди которых мы выделили циническое обращение к реальности, проявляющееся в отказе от ценностей, принадлежащих с цинической точки зрения миру идей и призывающее заострить внимание на вещественном реальном мире. Такая эстетическая форма обращается к присутствию зрителя, взаимодействуя с его телесными ощущениями. Другой вариант проявления эстетики цинизма заключается в игровом разрушении привычного режима просмотра. Рассмотренный на примере фильма «Забавные игры» Михаэля Ханеке, приём предполагает активное участие зрителя в действии фильма, способствующее более осознанной рефлексии. Также, на примере творчества Даниеле Чипри и Франко Мареско, нами была осмыслена карнавальная природа цинизма в кино, заключающаяся в смешении ценностных ориентиров «высокого» и «низкого».

В третьей главе мы обратили внимание на то, что циническая эстетика, основанная на преодолении моральных, социальных и традиционных эстетических ценностей в кинематографе может быть обоснована как критическим вызовом, так и являться прямым следствием распространения цинического разума. Следуя общей логике Петера Слотердайка, мы сделали предположение, что в первом случае мы скорее имели дело с проявлением кинического, а во-втором - цинического. И всё же мы допускаем, что однозначное определение фильма как выражения кинической или цинической позиции не будет отражать реальную картину, которая носит, по

всей видимости, амбивалентный характер, что позволяет нам говорить лишь об устремлённости некоторых кинокартин к критике, что, в свою очередь, не является опровержением циничности, равно как и наоборот.

Итак, мы определили лишь некоторые из возможных путей разговора об эстетике цинизма в кинематографе. В дальнейшем исследование данного, на сегодняшний день мало изученного, вопроса может строиться на более детальном анализе обнаруженных в работе эстетических форм киноцинизма, а также возможно обнаружение иных форм проявления данного феномена. Кроме того, в связи с тем, что в настоящее время не существует работ по эстетике цинизма, мы предлагаем обратить внимание на данную отрасль знания, имеющую большие перспективы, определённые спецификой современной культуры.

Список использованной литературы.

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001;
2. *Аронсон О.* Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. 261 с.;
3. *Батай Ж.* Запрет и трансгрессия <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm>;
4. *Бычков В.* Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.;
5. *Жижек С.* Возвышенный Объект Идеологии. М.: Художественный журнал, 1999;
6. *Жижек С.* Добро пожаловать в пустыню Реального. М.: Прагматика культуры, 2002;

7. *Маньковская, Н.* Эстетика постмодернизма. СПб.:Алетейя, 2000. – 347с.;
8. *Маркс К.* Немецкая идеология. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955;
9. *Ланди Э.* Тайная жизнь великих художников, М.: Книжный Клуб, 2011 г. 352 с.;
10. *Лаэртский Д.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: "Мысль", 1986;
11. *Лиотар, Ж.-Ф.* Постмодерн в изложении для детей: Письма. М.: РГГУ, 2008.- 145с.;
12. *Лиотар Ж.Ф.* Состояние постмодерна. М.: Алетейя, 1998;
13. *Нахов И.* Антология кинизма. М.: Наука, 1984;
14. *Нахов И.* Живое наследие античности. Вопросы классической филологии, Вып. IX. М., 1987, с. 231-245;
15. *Ницше Ф.* Генеалогия морали. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990;
16. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра.
<http://lib.ru/NICSHN/zaratustra.txt>;
17. *Ницше Ф.* Сумерки идолов, или как философствуют молотом. М. : Мысль, 1990;
18. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Советская энциклопедия, 1973;
19. *Пигулевский В.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraf_4-2.htm;
20. *Слотердайк П.* Критика цинического разума. М.: АСТ. МОСКВА, 2009. 800 с.;
21. *Фуко М.* Дискурс и истина. Логос (65) 2008;

22. Ямпольский М. В стране победившего ресентимента.
<http://www.colta.ru/articles/specials/4887>;
23. *Canova G.* La poetica della rovina urbana nel cinema di Cipri e Maresco //Terzo millennio: il cinema, l'architettura, la città. Librerie Dedalo, 2001;
24. *Chaloupka W.* Everybody knows: cynicism in America. University of Minnesota Press, 1999. 259p.;
25. *Duncan P.* [The Emotional Life of Postmodern Film: Affect Theory's Other](#), Routledge, 2015. 254p.;
26. *Goldfarb J.* The cynical society. The University of Chicago Press, 1991. 431p.;
27. Haneke M. Film als Katharsis. Francesco Bono, Austria, 1992;
28. *Mazella D.* The Making of Modern Cynicism. University of Virginia Press, 2007. 309p.;
29. *Locher D.* Unacknowledged Roots and Blatant Imitation: Postmodernism and the Dada Movement. Electronic Journal of Sociology, 1999;
30. *Sargeant J.* Deathtripping: The cinema of Transgression, 1995;
31. <http://di.mmoma.ru/news?mid=852&id=175> Мона Лиза и искусство XX века.

Фильмография.

1. Luis Buñuel, «Un chien andalou» (1929);
2. Cipri e Maresco, «Lo zio di Brooklyn» (1995);
3. Cipri e Maresco, «Totò che visse due volte» (1998);
4. Quentin Dupieux, «Rubber» (2010);
5. Quentin Dupieux, «Wrong» (2012);
6. Quentin Dupieux, «Wrong cops» (2014);
7. Michael Haneke, «Funny games» (1997);

8. Michael Haneke, «Funny games» (2007);
9. Pier Paolo Pasolini, «Porcile» (1969);
10. Pier Paolo Pasolini, «Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975);
11. Nick Zedd, «They Eat Scum» (1979);
12. Nick Zedd and Jon Vomit, «Thus Spake Zarathustra» (2001).